
Le Théâtre du Radeau, un Théâtre de Veille

« Au feu d'une chose, une autre s'éclaire »

Elise Van Haesebroeck



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/284>

DOI : 10.4000/lcc.284

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Elise Van Haesebroeck, « Le Théâtre du Radeau, un Théâtre de Veille », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/284> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.284>

Tous droits réservés

Le Théâtre du Radeau, un Théâtre de Veille.

« Au feu d'une chose, une autre s'éclaire ».

Elise VAN HAESEBROECK, Université Toulouse-Le Mirail

Comment François Tanguy, metteur en scène du Théâtre du Radeau, articule-t-il la notion de rêve avec celle d'agir en vue de transformer le réel. Sur la scène du Radeau, le rêve n'est pas à envisager seulement comme un objet psychique individuel mais bien comme un moteur qui s'inscrit dans une réalité politique. Ma démarche est guidée par le désir de réhabiliter le terme de politique en le sortant de ses acceptions héritées des années soixante-dix, c'est-à-dire le politique pensé comme dogmatique. Ma réflexion est ainsi bâtie sur la conception de la politique comme forme de « partage du sensible », concept au coeur de la pensée de J. Rancière et qui désigne « une distribution et une redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible » (2000, 12-13). Le partage du sensible définit également les modalités de la parole en fonction du lieu où elle est proférée puisqu'il correspond à « un repérage des identités, une distribution des visibilités et des modes de parole en fonction des lieux dans lesquels tel ou tel comportement, telle ou telle prise de parole, est autorisé (théâtre, café, lieu de débat, etc.) » (7). À partir de cette définition du politique, je montrerai que la dimension politique du Théâtre du Radeau s'incarne dans sa capacité à explorer des espaces-temps hétérogènes et discordants et à interroger la frontière entre le sensible et le non-sensible afin d'élargir le spectre de nos possibles. À travers l'analyse de *Coda*, j'étudierai en quoi ce théâtre qui, en première analyse, semble être davantage du côté du rêve, de la vision et de l'expérience métaphysique - l'acte théâtral comme cérémonie de passage vers un au-delà -, s'inscrit dans cette conception du politique comme partage du sensible. Dans un premier temps, j'envisagerai ces deux créations comme des résurrections, s'inscrivant ainsi dans la sphère du rêve. En effet, F. Tanguy projette sur le plateau ses propres fantasmes et ses visions intérieures les plus profondes, chaque création pouvant ainsi être lue comme une tentative de sa part de revivre une expérience de l'au-delà. Je montrerai que si certaines caractéristiques de la figurabilité onirique s'appliquent à ces créations, ces dernières sont cependant plus proches du somnambulisme que du rêve. En effet, si le rêve renvoie à l'action de se mouvoir dans un espace de solitude, ce n'est pas le cas du somnambulisme où, au contraire, « l'image de rêve devient un acte - mais à plusieurs » nous dit G. Didi-Huberman (70). Puis, je montrerai en quoi ce théâtre, à la frontière entre rêve et insomnie, est conçu sur un mode hallucinatoire. En effet, sur la scène du Radeau toutes les rencontres oniriques semblent possibles. Ainsi, les pantomimes - la ronde du

chœur, l'étranglement de la mariée ou encore la valse de la mariée et de son mannequin dans *Coda* - plongent le spectateur dans un état proche du somnambulisme. Le temps est transformé en espace, comme cela se produit dans le rêve. De fait, ainsi que l'explique G. Didi-Huberman en faisant référence à Freud, le rêve permet de « transformer le temps (et la logique) en pur espace - en images, en simultanées visuelles, même contradictoires » (70). Enfin, dans un troisième temps, je montrerai que le Théâtre de Veille que bâtit le Radeau - chaque création s'apparente à un demi-songe au sein duquel les seuils de perception du spectateur sont bousculés - a une dimension éminemment subversive puisqu'il rétablit un contact avec le Réel. Pour installer un état de Veille de part et d'autre du plateau, F. Tanguy repousse sans cesse le signifié qui, selon lui, entrave le mouvement de la perception.

1. Du théâtre comme une résurrection qui se situe dans la sphère du rêve

F. Tanguy projette sur le plateau ses propres fantasmes et ses visions intérieures les plus profondes, chaque création pouvant ainsi être lue comme une tentative de sa part de revivre une expérience de l'au-delà. Pour cela, il déplace les seuils de perception en recherchant les fréquences qui permettent aux voix des acteurs de parvenir aux spectateurs sans que ces derniers puissent comprendre les mots dits. La recherche des seuils d'audibilité aboutit à l'élaboration d'un Théâtre de Veille qui met en scène un « ré-imaginement » du monde. Les formes du Théâtre de Veille s'apparentent à des demi-songes au sein desquels les seuils de perception sont bousculés. Les éléments y sont travaillés en tant que fréquences — lumineuses ou sonores — et atteignent ainsi le spectateur à un niveau de perception différent de celui du quotidien. Deleuze observe que, à l'état de veille, « l'énergie de l'image est dissipative. L'image finit vite et se dissipe parce qu'elle est elle-même le moyen d'en finir. Elle capte tout le possible pour le faire sauter. Quand on dit 'j'ai fait une image', c'est que cette fois c'est fini, il n'y a plus de possible » (Tackels 110). Dans *Coda*, les images qui participent de cette apparente disparition sont proches de celles décrites par Deleuze, des images qui se dissipent immédiatement après leur apparition. Le procédé de « disparition » est donc un des moyens mis en œuvre par F. Tanguy pour que ses créations demeurent au seuil du sens. En effet, la musique, les mots et les corps — corps physiques et perceptions — ne sont perçus que dans un mouvement de flux et de reflux. *Coda* est une dérive vers l'étrange, un moment de demi-songe où, comme l'écrit Lucrèce, « au feu d'une chose, une autre s'éclaire » (Lucrèce, chant I).

En outre, le théâtre de F. Tanguy s'apparente à l'Histoire telle que la définit l'historien Johan Huizinga, « une résurrection qui se situe dans la sphère du rêve, une vue prise sur des silhouettes inaccessibles, l'écoute de mots à moitié compris » (54-55). En effet, F. Tanguy ne reconstruit pas le passé, ni dans ses événements, ni dans sa chronologie. Pourtant, son théâtre est profondément lié au passé, comme si le metteur en scène s'entretenait avec les morts. F. Tanguy ne cherche pas à éclairer les textes du passé, à les faire entendre du point de vue du présent, mais simplement à faire entendre ce que nous gardons du passé - les ruines, les restes. Sa démarche consiste à déplacer les seuils de perception afin d'amener le spectateur dans un endroit où il manquera toujours une résolution. De là naît son inquiétude, une inquiétude liée à son besoin de comprendre. Ainsi, *Coda* est bâtie comme un cheminement, avec, pour le spectateur, les risques de frustration de ne pas bien entendre ou de ne pas tout comprendre qu'un tel cheminement suppose. Les lumières, la musique, les mots et les gestes se répondent d'une manière extrêmement vibrante et incitent à bifurquer le regard et à écouter différemment. Par exemple, les lumières dessinent une traversée du clair vers l'obscur, du chaud vers le froid. L'avant-scène est maintenue dans la pénombre alors que le fond de scène est éclairé par des lumières chaudes - jaunes et blanches - qui filtrent à travers les voiles des châssis. G. Didi-Hubermann établit un parallèle entre le rêve, l'angoisse et le théâtre, univers dans lesquels « lumières et ombres dessinent de paradoxales frontières : nuit de celui qui veille et qui regarde, lumière de celui qui rêve tout haut » (71). La parenté entre le théâtre et le rêve est lisible dans *Coda* où la rencontre du clair et de l'obscur plonge le plateau dans une lumière ou, plus exactement, dans une lueur très particulière. La lueur désigne ici l'improbable seuil entre l'obscurité et la lumière, ou, selon H. Didi-Huberman, l'« improbable de leur rencontre » :

Je nommerai donc lueur l'avènement de vérité qui surgit au seuil de l'obscur et de la clarté. Je nommerai lueur l'avènement d'un réalisme impraticable que constitue ce bas relief replié dans le tombeau de Leyde. La lueur n'est ni l'obscurité ni la lumière, mais l'improbable de leur rencontre, de leur seuil, le moment de leur conjointe réversion, l'éclair de leur renversement. (71)

Sur le plateau de *Coda*, la lumière est proche de cette « lueur du seuil » qu'évoque G. Didi-Huberman à propos du Mausolée du Galla Placidia :

[...] les fenêtres d'albâtre réservent au spectateur un véritable vertige du seuil. Opaques comme le marbre des tombeaux, puis translucides comme l'ambre ou comme une pierre précieuse : ces fenêtres sont des murs et nous enferment dans l'ancre funéraire, puis, soudain, elles flamboient et font surgir quelque chose qui n'est pas de la lumière exactement, mais une lueur vivante, veinée de rouge, à peu près insaisissable. Telle serait ici la magie, la lueur du seuil : un rythme visuel de l'arrêt et du passage, du devant et du dedans, du là et de l'ici. Une composition visuelle et temporelle imprévisible – 'impraticable clarté', réalisme de l'obscur. (71)

Plonger le plateau de *Coda* dans cette lueur particulière participe de la force politique de la création. En effet, faire le choix non plus de la lumière mais de la lueur va à contre-courant de notre société qui, au nom du principe d'accessibilité et de transparence, exècre la pénombre et l'ombre. Ainsi que le dénonce H. Barker :

qu'elle soit littérale ou métaphysique, il n'y a plus d'obscurité dans le monde. Parce que plus rien n'a lieu dans la sphère morale qui ne provoque l'apparition d'un phénomène matériel correspondant. [...] La société ouverte est blanche et lumineuse. [...] Elle viole la pénombre de l'intimité au nom de l'accessibilité. [...] Elle transforme toute expérience en 'info' et soumet tout instinct à la discipline artificielle du débat. Lumière absolue. La lumière comme système. La lumière comme régime. (276)

Dans la lueur du plateau de *Coda*, à travers les revêtements des châssis, les personnages apparaissent comme des spectres, ils se révèlent comme ces « images d'ombres » qu'évoque G. Didi-Huberman :

Ce sont les corps à corps fabuleux d'images emmêlées. Images contre images. Images de souvenir contre images d'oubli, les unes passant leur temps à pourchasser les premières. C'est ainsi que Philothée concevait toute la vie du corps et celle de l'esprit. D'un côté, ce qu'il appelle les images d'ombres : leur pouvoir est immense, redoutable leur 'enchaînement' — mot qu'il faut prendre aux deux sens de la liaison et de la captation —, perverses et sataniques leurs conséquences. (53)

Sur la scène du Radeau, un personnage surgit puis il disparaît derrière un châssis, laissant place à son « image d'ombre » qui se révèle selon le principe des ombres chinoises. *Coda* est ainsi construite comme une succession de corps à corps entre des ombres et des spectres. La création ressemble à cet « Ineinander » dont parle G. Didi-Huberman à propos du tableau du groupe *Babel IV* de Christian Bonnefoy, c'est-à-dire cet « un-dans-l'Autre, la traversée, l'entrelacs, la finesse, l'instantanéité » (106).

2. À la frontière entre rêve et insomnie, un théâtre sur le mode hallucinatoire

Les créations du Théâtre du Radeau ne sont que le résultat de l'exaltation de la subjectivité de F. Tanguy. En effet, ce dernier offre aux spectateurs sa propre vision - celle d'un au-delà dont il peut être déjà fait l'expérience et qu'il cherche à retrouver. Nous employons le terme de vision par opposition à celui de *monstration*. De fait, ainsi que le souligne Arnaud Rykner, « montrer ce n'est pas faire voir, ni même donner à voir, c'est opposer le visible au visuel, et occulter le second par le premier » (2008, 20). Dans *Coda*, la scène semble être le reflet de la seule vision

du metteur en scène : de quelle distance critique le spectateur dispose-t-il alors ? Le « nous » de la communauté qui se forme parmi le public du Radeau n'est constitué que par l'exaltation de la subjectivité du metteur en scène et se fédère par sa seule autorité. Cette communauté ne se forme pas autour de l'élaboration de sens. Cela représente une réserve à la portée politique du Théâtre du Radeau. Afin de caractériser ce type de mise en scène, Alain Françon parle de « vision visionnante, voyante, fantasmante, intuitive » (Revault D'Allones 76). Par quels moyens scéniques F. Tanguy parvient-il à plonger le spectateur de *Coda* dans un état hallucinatoire ?

Dans les créations du Radeau, toutes les rencontres oniriques semblent possibles. Tout d'abord, les pantomimes — la ronde du chœur, l'étranglement de la mariée ou encore la valse de la mariée et de son mannequin — plongent le spectateur dans un état proche du somnambulisme. Sur le plateau de *Coda*, le temps est transformé en espace, comme cela se produit dans le rêve. En effet, ainsi que l'explique G. Didi-Huberman en faisant référence à Freud, le rêve permet de « transformer le temps (et la logique) en pur espace — en images, en simultanées visuelles, même contradictoires » (69). Les images de *Coda* agissent selon cette figurabilité onirique qu'évoque G. Didi-Huberman. Le spectateur de *Coda* peut voir différentes visions en simultané, superposées grâce à des jeux de transparence à travers les parois des châssis. Si certaines caractéristiques de la figurabilité onirique s'appliquent aux créations du Radeau, ces dernières sont cependant plus proches du somnambulisme que du rêve. En effet, si le rêve renvoie à l'action de se mouvoir dans un espace de solitude, ce n'est pas le cas du somnambulisme. Dans le somnambulisme, au contraire, « l'image de rêve devient un acte — mais à plusieurs », nous dit G. Didi-Huberman (70). Afin de mieux percevoir cette différence entre rêve et somnambulisme, nous ferons référence à *Félicité*, pièce écrite par Jean Audureau et mise en scène par Jean-Pierre Vincent. G. Didi-Huberman qualifie cette création de somnambulique parce que « chacun s'y trouve au plain-pied du rêve d'autrui. Chacun est dans le fil de la mémoire de chacun » (70). Comme le spectateur de *Félicité*, le spectateur de *Coda* n'est pas enfermé dans son propre songe, au contraire, il est invité à pénétrer dans la mémoire des différents personnages qui n'est autre que celle du metteur en scène, déclinée en plusieurs voix et en plusieurs corps. Sur le plateau de *Coda*, la dialectique entre le proche et le lointain plonge le spectateur dans un entre-deux temps insituable et fascinant. La corrélation entre le jeu du proche et du lointain et la fascination est soulignée par Maurice Blanchot lorsqu'il affirme que « le jeu du lointain et du proche est le jeu du lointain. [...] L'indécision est ce qui rapproche proche et lointain : tous deux institués, insituables, jamais donnés dans un lieu ou un temps, mais chacun, son propre écart de temps et de lieu » (98-99). Afin d'étayer ce propos, G. Didi-Hubermann fait référence à la peinture de C. Bonnefoy qui nécessite, nous dit-il, « non seulement du temps mais des temps — une patience

différencielle » (1998, 100). Une telle affirmation est également vraie pour les créations du Radeau qui demandent, elles aussi, à être non pas dans un temps mais dans un entre-temps. La démarche de F. Tanguy peut donc être rapprochée de celle de C. Bonnefoy qui consiste à « mettre l'œuvre en aporie (l'aporie n'est pas l'inexistence, mais l'existence pan, au sens de pan de mur qui fait obstacle, exige l'arrêt, le regard, le surplombe, ruine l'illusion d'un langage qui passerait à travers toutes choses) » (100). En effet, F. Tanguy met, lui aussi, les choses en aporie puisque le spectateur ne peut saisir ni les images ni le sens des textes, pour la plupart inaudibles. *Coda* peut ainsi être comparée à ce tableau de C. Bonnefoy que cite G. Didi-Huberman dans *Phasmes*, tableau qui provoque l'inquiétude du regard qui ne sait plus ni où se fixer ni comment évaluer les distances et les surfaces : « Que la visualité de ce tableau ne soit pas assignable à un plan (une distance fixe, une superficie, un extensum) mais à un espace labile (un spatium), cela porte avec soi la conséquence d'une mobilité, d'une inquiétude du regard. Entre savoir (mi-ouverture heuristique) et obnubilation (mi-fermeture énigmatique) » (106). Comme le tableau de C. Bonnefoy, la création du Radeau échappe au spectateur qui ne peut la rattacher à aucun espace déterminé. Ce procédé engendre de l'inquiétude et de l'obnubilation, terme synonyme de la fascination.

3. Établir un contact avec le Réel

Coda appartient à un théâtre qui n'est pas de l'ordre de la représentation. La création ne reprend ni ne remplace rien, ne procédant pas même par allusion, n'ayant pas la prétention de renvoyer au monde. Du théâtre comme art de la représentation, on bascule vers un théâtre comme art de la « restitution ». *Coda* n'est pas sans rappeler le Théâtre Cricot 2 de Kantor, expérience d'un théâtre autonome par rapport au système de l'institution, à la réalité qui l'entoure et dont il refuse d'être la reproduction, autonome par rapport à la littérature dont, à aucun moment, il ne saurait être la traduction ou la visualisation. Dans cette expérience, Kantor s'empare de la réalité - ses objets, ses situations, son entourage -, pour la saisir et l'annexer. L'œuvre d'art n'est plus son but. Ce qui compte alors est la manipulation et l'utilisation inutile de la réalité. On retrouve cette démarche dans *Coda* où F. Tanguy construit non pas un système de signes mais un champ de signifiante. La création s'appuie sur un certain nombre de symboles visibles qui renvoient non pas à la réalité du monde contemporain mais aux visions internes du metteur en scène, visions que l'on pourrait analyser sous l'angle de la psychanalyse. Personnellement, nous avons interprété ces symboles comme les marques d'une cérémonie de passage vers un au-delà. De fait,

si la thématique de la mort apparaît dans le dispositif de « disparition » précédemment analysé, elle est également transposée par la mise en scène d'une cérémonie funèbre, d'une procession. Les deux grandes tables en bois rectangulaires rappellent des autels sacrificiels. Les deux personnages qui restent un long moment agenouillés au devant de la scène semblent dire une prière. Le personnage au tablier se saisit d'un tissu blanc, le manipule avec une solennité quasi-religieuse et le plie lentement comme s'il s'agissait d'un linceul.

En outre, *Coda* met en scène une confusion entre le vivant et le mort, confusion qui se lit par exemple dans la façon dont les hommes du chœur portent le corps raidi de L. Chable. Le chœur exécute les mêmes gestes pour mener sur le plateau un petit guéridon posé sur une chaise — objet insolite et n'ayant aucune utilité. Il porte les corps vivants comme les corps morts. La confusion se lit également dans les costumes des personnages du chœur. Les hauts-de-forme noirs ainsi que la veste de costume grise rappellent la tenue du fossoyeur. Mais les jupons de tulle blanc agissent comme des contrepoids et peuvent être lus comme des signes du vivant. *Coda* est une machine de mort. Comme Kantor, F. Tanguy ne traite pas la mort dans un sens funèbre, il n'entretient pas avec elle un rapport formel. Il la considère comme un « ready made » (Kantor 11) ou comme une « abstraction spéculative » (Amey 78-79), afin d'en manipuler les signes. Malgré la présence de symboles que le spectateur peut librement interpréter, F. Tanguy ne cherche pas à figer le sens dans une seule signification. Il érige ainsi un contre-pouvoir au capitalisme qui, selon l'analyse de J.-C. Bailly « implique la tentation massive de l'éradication de ces espaces de convocation du sens ou de ces espaces de mise en flottaison du sens. Pour le capitalisme libéral et pulsionnel, le sens ne doit pas exister, il ne doit y avoir que des significations. C'est-à-dire des choses quantifiables. La signification est quantifiable, le sens ne l'est pas ou ne le serait pas » (95). Les significations ne sont donc que des actualisations du virtuel. À l'opposé de la signification, le sens est, lui, illimité. Comment le rapport entre sens et signification est-il transposé dans *Coda* ? Pour F. Tanguy, « ce qui est à voir est très exactement ce que nous voyons, ce que nous pouvons voir ». Le metteur en scène évite donc la formation de signifiants despotiques. Cette démarche rappelle celle de Barthes, cet exil extra-linguistique qui lui permet, selon l'analyse d'A. Rykner, une rencontre avec « la matière même du réel qui se donne au travers du sens obtus et qu'ici l'on nommera pan — ce moment où le symbolique s'effondre dans l'indiciel, et se découvre capable de signifier autrement, en rétablissant un contact immédiat avec le réel » (2004, 18). Par ailleurs, F. Tanguy déplace le rapport entre l'objet et son signifiant. Comme dans la « ritournelle » (Deleuze, 381-433), sur la scène du Radeau les rapports entre l'objet et le signifiant sont en mouvement et obligent la perception à être toujours en activité. De fait, la ritournelle est le lieu où s'affrontent les forces du chaos :

Tantôt on va du chaos à un seuil d'agencement territorial : composantes directionnelles, infra-agencement. Tantôt l'on organise l'agencement : composantes dimensionnelles, intra agencement. Tantôt l'on sort de l'agencement territorial vers d'autres agencements, ou encore ailleurs : inter-agencements, composantes de passage ou même de fuite. Et les trois ensemble. Forces du chaos, forces terrestres, forces cosmiques : tout cela s'affronte et concourt dans la ritournelle. (387)

La ritournelle ne se comprend qu'au sein du territoire, concept que nous empruntons au vocabulaire deleuzien et qui ne désigne ni un milieu ni un passage mais « un acte, qui affecte les milieux et les rythmes ». Le territoire « est essentiellement marqué par des 'indices' et ces 'indices' sont empruntés à des composantes de tous les milieux : des matériaux, des produits organiques [...], des sources d'énergie », (Deleuze, 386). Dans *Coda*, F. Tanguy trace continuellement de nouveaux territoires afin que tout se déploie à vue, même les simulacres du théâtre que sont les éclairages et les matériaux de la scène. La théâtralité du Radeau vise non pas à construire un réseau de reconnaissance ou de rituels (même si, à certains moments, on peut reconnaître tel ou tel signe, tel ou tel rituel) mais à le contredire. *Coda* joue sur cette rupture avec les signes et, ainsi, n'entre dans aucun système de reconnaissance. Elle agit comme une « ressemblance », concept qui se définit par opposition à l'apparence : une création comme « ressemblance » ne renvoie pas à la réalité. En revanche, elle établit un contact avec le réel.

F. Tanguy ne cherche pas à associer les signifiants à des référents précis. Par conséquent, il réduit le nombre de signes au maximum afin d'élargir le champ de signification de la création. Par exemple, dans l'extrait de *De la nature des choses* de Lucrèce que l'on entend dans *Coda*, il supprime le mot « mort » afin de ne pas associer le texte au seul signifiant « mort » :

Si tu ne veux pas que, comme flammes qui volent
[...]
Il suffit en effet que tu aies décidé
qu'une partie quelconque est dépourvue de corps,
pour qu'en cette partie aussitôt s'ouvre aux choses
la porte [**de la mort**], par où va s'engouffrer
en masse la matière en sa totalité. (Lucrèce, chant I)

Cependant, le signifié de la mort se lit dans d'autres signes tels que la croix sur le châssis, le linceul ou la marche funèbre. Pour J.-P. Sarrazac, « une telle profession de foi ne doit cependant pas être prise pour une démission devant la question du sens. Elle constitue simplement une invitation à nous livrer plus entièrement, nous spectateurs, à ce jeu, à cet écart, à ce partage du théâtre entre présent et passé, entre présence absolue de l'acteur et puissance évocatoire de la fable » (26-27). Une telle position peut cependant être discutée dans la mesure où, en plus d'être

privé de tout référent, le spectateur de *Coda* ne peut pas prendre part au dialogue entre la présence de l'acteur et la puissance évocatrice de la fable puisque la fable est absente.

En outre, même s'il y avait une fable, les spectateurs ne la percevraient pas puisque le sens des textes ne leur parvient pas. Il existe en effet un important décalage entre le contenu des textes et le sens qui parvient au spectateur. Les textes de *Coda* sont extraits de *Au Théâtre* de C.-E. Gadda, *De la nature des choses* de Lucrèce, *Empédocle sur l'Etna* et *Poèmes* de F. Hölderlin, *Cahiers du retour à Paris* et *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* d'Artaud, *Le Paradis* (chants 13 et 27) de Dante et *Fragments narratifs* de Kafka. Dans la mise en scène de F. Tanguy, le sens de ces textes ne parvient pas au spectateur parce que ces derniers sont quasiment inaudibles. Le spectateur entend des sons et des mots mais il ne parvient pas à recomposer le sens. Les voix de *Coda* ne communiquent pas, elles doublent l'espace de l'action par un espace sonore. Elles ne sont plus ce sur quoi le sens doit porter. La seule injonction par rapport aux voix semble être qu'elles n'obturent pas la perception. Le metteur en scène remet ainsi en question le statut de la théâtralité manifeste des voix. Il bouscule également la syntaxe du texte. Les éléments textuels ne sont pas en posture de représentation, ils ne situent pas une action dramatique. F. Tanguy fait entendre un tissu de textes qui s'abîment les uns les autres. Considérant chaque texte comme un geste laissé par son auteur, F. Tanguy fait entendre non pas un texte mais ce qui lui est parvenu de ce texte. Ainsi, la dramaturgie de *Coda* est-elle bâtie comme une réflexion sur des textes théoriques et des manifestes poétiques. Les textes sont travaillés non comme des porteurs de sens mais comme des « vocalités ». La notion de « vocalité » désigne le geste laissé par l'auteur dans le texte, c'est dire la propre expérience que fait le texte de lui-même lorsqu'il est porté sur scène, son propre travail poétique. La parole que fait entendre le Théâtre du Radeau s'apparente à une vocalité d'accompagnement. En effet, F. Tanguy traite les éléments de la langue et de la parole comme autant de variables intérieures, sans les mettre en relation réciproque avec les variables extérieures. Les comédiens du Radeau conjuguent un travail d'aphasie sur la langue (diction chuchotée, sons à peine perceptibles ou bien assourdissants) avec un travail d'empêchement sur les choses et les gestes (accessoires qui entravent le déplacement, costumes qui embarrassent le mouvement au lieu de le seconder, objet d'usage qui dessert au lieu de servir, table qui s'interpose au lieu de porter). La parole donnée à entendre dans *Coda* ressemble à la parole que décrit Michèle Fevre à propos des créations du chorégraphe Gallotta, une parole « soupçonnée, presque inaudible, murmurée ou chuchotée sans projection » (104). Face à une telle parole, l'écoute attentive devient inutile puisque « rien là ne se dit, ou plutôt l'inter-dit ne communique rien, ne se résout pas en signes clairs, il demeure écume de sens, vocalité qui n'avoue rien de plus que cette intimité partagée et secrète, perdue

pour les voyeurs que nous sommes » (104). Dans *Coda*, comme dans les créations de Gallotta, le langage parlé, entendu, mais non compris, déroute le spectateur qui peut avoir l'impression de manquer quelque chose. Ce qui se dérobe là c'est le savoir, le sens, puisque, comme l'observe M. Febvre, « les paroles sont dépensées en pure perte sans plus-value signifiante » (104). Si, sur la scène du Radeau, les paroles représentent une perte du point de vue du sens, elles introduisent cependant une temporalité autre que celle, immanente, du mouvement. D'un côté, on trouve une forme à dominante intelligible, le texte, et, de l'autre, une forme sensible, le mouvement. Entre les deux ou les unissant, un intervalle poétique issu de leur chevauchement, de leur succession ou de leur juxtaposition et échappant à toute saisie univoque. Parole et mouvement ne sont pas dans un rapport de causalité ou d'enchaînement, ne se justifient pas l'un l'autre mais établissent des circuits de relations sonores, visuelles et kinesthésiques où la mémoire du spectateur potentiel ne peut opérer que par défaut, impuissante à projeter du déjà vu. En résistant à l'instrumentalisation du langage, le Théâtre du Radeau invente donc un mode de subversion par le langage et donne à entendre une langue qui échappe au système du Pouvoir.

Le théâtre de F. Tanguy nous maintient dans un état de veille, état dans lequel, selon G. Didi-Huberman, « le regard nous est perpétuellement soustrait, mis entre parenthèses » (98). Les images et les personnages échappent au regard du spectateur parce qu'ils sont évanescents et n'apparaissent que pour disparaître. Sur le plateau, rien ne s'installe ni ne s'inscrit. Le conseil donné par G. Didi-Huberman selon lequel « pour regarder vraiment un tableau, il faudrait pouvoir le regarder en dormant... ce qui est bien sûr impossible » (98) pourrait être donné aux spectateurs du Radeau. Pour installer un état de veille de part et d'autre du plateau, F. Tanguy repousse sans cesse le signifié qui, selon lui, entrave le mouvement de la perception. *Coda* est ainsi dépourvue de grille de lecture extérieure. Seule vaut la posture du spectateur singulier dont l'existence et la pensée se constituent à mesure que le spectacle prend naissance devant lui. La création renvoie ainsi le spectateur à son propre théâtre, au lieu d'où il voit. Elle n'est la métaphore de rien. Ainsi que le rappelle J.-P. Sarrazac dans *Critique du théâtre*, le théâtre de F. Tanguy n'est pas référentiel dans la mesure où « ce que nous voyons n'est pas le code de ce que nous ne voyons pas » (26-27). Le théâtre de F. Tanguy appartient donc bien à ce théâtre que Serge Rezvani définit comme le dernier lieu où les poètes expriment l'incompréhensible et l'« indicible », où « ils se taisent par les mots forts du silence, ceux qui ne disent ni n'expliquent mais parlent en langue. La musique, la peinture. L'informe du rêve » (9).

Ouvrages cités

- Amey, Claude. *T. Kantor. Theatrum litteralis*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Barker, Howard. *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2006.
- Blanchot, Maurice. *Le Pas au-delà*. Paris : Gallimard, 1973.
- Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de minuit, 1980.
- Didi-Huberman, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.
- Febvre, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Editions Chiron, 1995.
- Huizinga, Johan. "The Task of Cultural History". *Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance. Essays*. New York : Meridian Books, 1959.
- Kafka, Franz. *Œuvres Complètes II, Récits et Fragments Narratifs*. Traduction de Claude David. Paris : Édition Gallimard, 1980.
- Kantor, Tadeusz. *Le Théâtre de la mort*. Lausanne, Paris : Éditions l'Age d'Homme, 1977.
- Lucrèce. *De la nature des choses, chant I*. Traduction de Bernard Pautrat. Paris : Le Livre de Poche, 2002.
- Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et Politique*. Paris : La Fabrique, 2000.
- . « L'intermittence et la question du sensible », *Mouvement*, n°22, juillet 2003.
- Revault d'Allonnes, Myriam. dans *L'Assemblée théâtrale*. Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2002.
- Rezvani, Serge. *Théâtre : dernier refuge de l'imprévisible poétique*. Paris : Actes Sud-Papiers, 2000.
- Rykner, Arnaud. *Pans, Liberté de l'œuvre et résistance du texte*. Paris : José Corti, 2004.
- . « Au-delà du spectacle ». *Théâtre/Public*, n°189, 2008.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Belfort : Circé, 2000.
- Stiegler, Bernard, Bailly, Jean-Christophe, et Guenoun, Denis. *Le Théâtre, le peuple, la passion*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2006.
- Tackels, Bruno. *François Tanguy et le Théâtre du Radeau, Écrivains de plateau II*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2005.